

Studia Culturae: Вып. 1 (31): Academia: Н.А. Артёменко. С. 22-32

Н.А. АРТЁМЕНКО

Кандидат философских наук

Санкт-Петербургский государственный университет

КАТАЛЕПТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ. ЯЗЫК КАК ФИГУРА МОЛЧАНИЯ

Что мы можем понимать под «травмой»? Под травмой можно понимать однократное событие, которое действительно произошло и которое фундаментально изменило жизнь общества, поменяло представление людей о себе и очень сильно изменило потенциальное будущее этих людей. Под травмой можно также понимать некоторый процесс, который начал разворачиваться после катастрофического события и продолжается до сих пор. Исходя из того, что есть разные возможности смотреть на травму, можно понимать ее и как некоторую ситуацию утраты, когда люди понимают, что они чего-то лишились, и пытаются найти или восстановить это лишенное настоящим. В то же время травму можно понимать как сюжет, когда мы понимаем, что что-то произошло, и пытаемся об этом рассказывать разными способами в разных жанрах, используя одни и те же или очень близкие образы. Либо под травмой можно понимать то, что называется *консолидирующим событием*, – то, что создает нас. Мы все, независимо от специфики национальной истории, существуем в *пост-катастрофическом* времени и несем на себе груз ответственности за прошлые, но так до конца и не осмысленные ужасы. Глубинное переживание катастрофического события, распад всех привычных человеческих взаимосвязей, подготавливает переход к *каталептическому сознанию*, практикующему забвение и формирующему определенного субъекта – *пост-травматического субъекта*, субъекта времени-после, который оказывается распят между постоянно длящейся болью (то, что не перестает создавать боль, остается в памяти) и силой забвения, как механизма защиты.

Ключевые слова: пост-катастрофическое время, пост-травматический субъект, время-после, травма, катастрофические события.

Статья написана при поддержке РГНФ (проект 16-03-00442).

Н.А. ARTEMENKO

PhD of Philosophy

Department for Cultural Studies, Institute of Philosophy

Saint Petersburg State University

CATALEPTIC CONSCIOUSNESS. LANGUAGE AS A FIGURE OF SILENCE

Under the trauma one could understand a single event that really happened and which fundamentally changed society, changed people's view of themselves and greatly changed the potential future for these people; or the trauma can be understood as some process

that started to unfold after a catastrophic event and is still ongoing. Based on the fact that there are different possibilities to look at trauma, we can understand it as a certain situation of deprivation, when people realize that they have lost something and are trying to find or repair it; or trauma can be understood as a story, when we realize that something happened and try to talk about it in different ways in different genres, using the same or very similar images; or under the trauma you can understand what is called *unifying event*, something that creates us. We all, regardless of the national specifics of the history, exist in *postcatastrophic time* and bear the burden of responsibility for the past. Deep experience of catastrophic events prepares the transition to a cataleptic consciousness, practicing forgetting and forming a particular subject – a *post-traumatic subject*. This post-traumatic subject, the subject of *time-after* is crucified between the ever-lasting pain (what never ceases to create the pain – remains in the memory) and the power of oblivion as a defense mechanism.

Keywords: postcatastrophic time, post-traumatic subject, *time-after*, trauma, catastrophic events.

Теодор Адорно в самом конце своей «Негативной диалектики», в той части, которая озаглавлена «После Освенцима», ставя вопрос о судьбе поэзии после Освенцима, заявляет, что «... неверно, неправильно, что после Освенцима поэзия уже невозможна. Правильно, наверное, будет задаться менее «культурным» вопросом о том, а можно ли после Освенцима жить дальше...» [1; С. 323]. Однако, что значит это *время-после*, *время-дальше*? Как можно *говорить* о *времени-после*? Валерий Подорога замечает: «Ведь *после* – это время, которое приходит *потом*, – но для кого?» [5; С. 24].

Время-после... этот временной режим невозможно вписать ни в какую структуру, поскольку оно, это время-после, – не является ни одним из хронологических отрезков времени – ни прошлым временем, ни будущим, ни настоящим. Это время – если использовать хайдеггеровскую терминологию – не является ни одним из экстатических набросков времени. В этом времени-после нет ни того, что можно «схватить» как забегание вперед, в нем нет и того, что можно определить как набросок из будущего. В нем присутствует некая застыившесть, которая не есть ни прошлое, ни настоящее, и – уж точно – ни будущее. Это время – безвременья. Мы постараемся схватить его «смысл» с помощью титула *пост-катастрофическое время*. Это время – то, что буквально останавливает и «обездвиживает» все другие времена. Пост-катастрофический ландшафт *пост-катастрофического времени* предстает перед нами как полностью опустошенный и возвращенный нашему взгляду в его не-уютности. В этом посткатастрофическом ландшафте оказывается под вопросом и, следовательно, под угрозой сама автономия Я-субъект. Возникающее глубинное переживание катастрофического события, сопровождающееся распадом всех уже давно ставших обыденными и привычными человеческих взаимоотношений и взаимосвязей, а также «ощущение» чудовищности и невероятности случившегося, подготавливает переход к тому сознанию, которое можно назвать каталептическое сознание, т.е. то сознание, которое практикует забвение.

Именно это каталептическое сознание формирует определенного субъекта, который будет продуктом бегства из невыносимой ситуации перманентного распада мира. Этого субъекта уже невозможно собрать в прежних режимах, ибо здесь полностью отсутствуют точки сборки и сами основания для сборки. Подобный субъект уже более не является «Великим Трансцендентальным Наблюдателем», независимым и нейтральным. Напротив, здесь рождается новая «модель» осознания, ибо здесь уже сама травма мыслит субъекта. В возникающей структуре для нейтрального наблюдателя уже не существует возможность попасть внутрь травмы, внутрь той пустоты, которая отныне составляет суть этого модуса посткатастрофического времени – времени-*пост*. Это то время, в «котором» уже невозможно принять решение-жить-после. И как следствие – потеря теологической веры в целость мира, когда разрозненные страницы книг уже более не связываются в единый текст истины, а сама «утрата», «потеря» воспринимается всего лишь как «характерная черта современности».

Время после Второй мировой войны... Если преступления против народа не расследуются, нация не становится нацией – она становится неспособной осмыслить собственную историю и принять решение – решение выхода из времени-безвремени. Ясперс говорит, что это время-*после* является осевым: в нем нет дления травмирующего события, но оно не дает зажить ране.

Сюжет фильма «Ночной портье» рассказывает историю Макса, бывшего офицера СС и коменданта концлагеря, а ныне ночного портье одного из утраченных былой блеск отелей Вены, Hotel zum Oper. На дворе 1957 год, и о прошлом Макс напоминают лишь его постоянные встречи с бывшими сослуживцами, которые устраивают периодические сеансы «терапии». Главная миссия таких сеансов состоит не только в том, чтобы выявить все возможные ниточки, которые могут привести к их публичному разоблачению. Устраивая друг над другом вымышленные, ложные судебные процессы, бывшие убийцы и мучители пытаются освободиться от чувства вины и лишний раз продемонстрировать свою приверженность Третьему рейху. Основная же задача этой «инициативной группы» – очистить свое «доброе имя», уничтожить любые улики (документы, свидетельства и самих свидетелей), дабы навсегда стереть из памяти человечества свои военные преступления.

Однако вскоре скрытному, «крысиному» существованию Макса наступит конец. Однажды в отель, где он работает, прибывает молодая пара, Лючия и ее муж, известный дирижер. Макс и Лючия мгновенно узнают друг друга, ведь она – одна из его бывших заключенных, с которой он имел длительные, жестокие, но при этом по-своему романтические отношения. Макс есть, о чем беспокоиться, ведь он не был единственным, кто узнал бывшую узницу; один из его коллег по нацистскому прошлому, Марио, в

любой момент может опознать Лючию. А тут еще наступает очередь Макса «исповедаться в грехах» на очередном трагифарсовом собрании. Нежелание ночного портье вести себя по правилам и быть как все настораживает Клауса, который играет на их встречах роль «адвоката дьявола». Клаус и сотоварищи не понимают желания Макса жить в постоянном страхе разоблачения и закономерно подозревают, что он от них что-то скрывает.

В начале фильма мы застаем мир после войны в состоянии каталепсии. Внешне все чинно и спокойно: Вена, 1957, буржуазный уют восторжествовал. Но состояние каталепсии формирует определенный «тип» субъекта, который будет продуктом и результатом бегства из непереносимой ситуации постоянного распада мира. Внутри Я образуется пустота, пустота забвения. Мысль сталкивается с тем, что выступает ее собственным пределом, т.е. предел самой мысли, которая мыслит то, что невозможно мыслить. Отныне сама травма мыслит субъекта, лишая жертву прошлого, делая неспособной к «полноценному существованию». «Темпоральная установка» травмы поворачивает время вспять, оборачивая его во время-невозможности-жить-далее. Еще точнее можно выразить словами Малларме: «Временем, пока я принимаю решение, измеряется пауза» [3; С. 477].

Затянувшееся, бесконечное время-пауза.

Однако, что мы можем понимать под «травмой»? Под травмой можно понимать однократное событие, которое действительно произошло и которое фундаментально изменило жизнь общества, поменяло представление людей о себе и очень сильно изменило потенциальное будущее этих людей. Под травмой можно также понимать некоторый процесс, который начал разворачиваться после катастрофического события и продолжается до сих пор. Исходя из того, что есть разные возможности смотреть на травму, можно понимать ее и как некоторую ситуацию утраты, когда люди понимают, что они чего-то лишились, и пытаются найти или восстановить это лишенное настоящим. В то же время травму можно понимать как сюжет, когда мы понимаем, что что-то произошло, и пытаемся об этом рассказывать разными способами в разных жанрах, используя одни и те же или очень близкие образы. Либо под травмой можно понимать то, что называется *консолидирующим событием*, – то, что создает нас. Мы все, независимо от специфики национальной истории, существуем в пост-катастрофическом времени и несем на себе груз ответственности за прошлые, но так до конца и не осмысленные ужасы, главный из которых для исторической ситуации XX века – это тоталитаризм. Джордж Оруэлл в свое время метафорически сформулировал так главную установку тоталитаризма, маркирующую его: «All animals are equal but some animals are more equal than others» («Все животные равны, но некоторые более равны, чем другие» («Скотный двор»)).

Лиана Кавани, режиссер фильма «Ночной портье», замечает: «В 1965 году я снимала на телевидении фильм «Женщины в движении Сопротивления», для которого взяла интервью у двух женщин, переживших лагерь. Одна из них, родом из Кунео, провела три года в Дахау (ей было восемнадцать, когда она туда попала). Рассказ этой женщины привел меня в замешательство: после окончания войны, когда жизнь вошла в нормальное русло, она каждый год ездила на две недели в Дахау. Брала летом отпуск и проводила его там. Я спросила, почему она ездила именно туда, а не куда-нибудь подальше от этого места. Она не смогла ответить достаточно ясно.

Другая женщина, из Милана, попала в Освенцим. И выжила. Я встретила ее в ее убогом жилище на окраине Милана. Меня это очень удивило, ведь ее семья была весьма зажиточной. Она объяснила мне это: после войны она пыталась возобновить связи с семьей и с людьми, которых знала раньше, но не смогла этого сделать и стала жить одна, вдали от всех. Почему? Потому, сказала она, что ее шокировала послевоенная жизнь, которая продолжалась так, словно бы ничего не произошло, испугала та поспешность, с которой было забыто все трагическое и печальное. Она вернулась из ада и поэтому считала, что люди, увидев, на что они могут быть способны, захотят многое радикально изменить. А получилось наоборот: именно она чувствовала себя виноватой перед другими за то, что пережила ад, что стала живым свидетелем, укором, жгучим напоминанием о чем-то постыдном, о том, что все хотят забыть, как можно быстрее. Разочаровавшись в мире, почувствовав себя помехой для окружающих, она решила жить среди людей, которых не знала раньше. Я спросила, какие воспоминания ее мучают больше всего. Она ответила, что больше всего ее мучает не воспоминание о том или ином эпизоде, а тот факт, что в лагере ей во всей глубине раскрылась ее собственная натура, способная творить как добро, так и зло. Она особо подчеркнула: «зло». И добавила, что никогда не простит нацистам то, что они заставили человека осознать, на что он способен. Примеров она мне не привела, просто сказала, что не надо думать, что жертва всегда невинна, потому что жертва – тоже человек» [2].

В словах этой женщины – нам подсказка: не стоит абсолютизировать Зло. То, что никакой здравый рассудок не может объяснить поведение нацистов, то, что их действия зачастую определяются как «непостижимые», «непредставимые», «невозможные», приводит к сакрализации Зла. Если мы его отделяем от Добра и противопоставляем ему – мы придаем ему характер некоего абсолютного существования. Но в этом и есть наша ошибка, ошибка, на которую указывают слова этой женщины. Зло – вещь чисто человеческая. Зло банально, оно всегда рядом с человеком, и человек всегда готов совершить преступление, поэтому и противопоставление жертвы и палача – всегда условно. С этим столкнулась Ханна Арендт, когда писала свою книгу «Эйхман в Иерусалиме». Безупречное выполнение приказа Эйхман относил к высшей нравственной

силе палача – долгу! «Я всего лишь выполнял приказы». Но Арендт предупреждает: не стоит демонизировать зло. Зло – банально. Буду оделенным от Добра и не смешиваясь с ним, Зло оказывается объектом бесчисленных подражаний и повторений, когда «получив» статус абсолютного Зла оно выступает изначальным условием отрицания этического вообще. Если мы называем преступление «немыслимым» и «необъяснимым», то мы и Зло делаем таким же необъяснимым.

В 1946 году Карл Ясперс, изгнанный из Гейдельбергского университета еще в 1936-м, возобновил свою преподавательскую деятельность, начав с курса «Вина Германии». Его студенты, в большинстве своем прошедшие фронт, выказывали недовольство профессором: они топали ногами и вообще покидали аудиторию. Ясперс своим курсом хотел заставить немцев задуматься вот над чем: только пропустив через свою совесть собственную вину (какой бы – маленькой или большой – она ни была), немцы смогут стать демократами. Но никто и слушать не хотел о вине, и Ясперс потерял популярность. Не хотели слышать ни о каком признании вины не только невинные, но и преступники, которые предпочитали предать забвению то, что произошло, пользуясь пресловутым тезисом «приказ есть приказ». Вина всегда начальник, и вина таким образом перекладывается на все более высокого начальника и, в конце концов, падает на Гитлера, в результате, виновным остается только Гитлер.

Если демократия опирается на зрелость граждан, то диктатура опирается на их незрелость. В результате этого и возникает нацизм в крошечных масштабах – внутри нас самих, из-за двойственности нашей натуры.

Адорно в последнем разделе своей «Негативной диалектики» спрашивает нас – вернемся снова к этой цитате – как возможна поэзия после Освенцима и отвечает, что «правильно, наверное, будет задаться менее «культурным» вопросом о том, а можно ли после Освенцима жить дальше; можно ли действительно позволить это тем, кто случайно избежал смерти, но по справедливости должен стать одним из тех, убитых» [1; С. 323].

Освенцим является фактом полной, тотальной культурной катастрофы. И что же тогда значит это время-*после*? Это время, которое продолжается сейчас, время после события, имя которому Освенцим. Но для кого приходит это время-*после* или время-*потом*? Не для тех, кто оказался жертвой, не для тех, кому не по силам осмыслить то, что произошло. Время-после – не только время неутраченной раны, но и время забвения. Это время, когда многое должно быть вытеснено, но оно не вытесняется... Это время, когда нужно не вспоминать, а выживать. Но это выживание не открывает никакого времени-дальше. Разрывная травма лишает жертву защиты от прошлого (главная героиня фильма «Ночной портье» – Лючия), делает невозможным никакое полноценное существование, делает невозможным само забвение. Необходимость забвения и невозможность его – есть *рана* времени.

Напомним, что фильм начинается с видов уютной, беззаботной Вены. Действие фильма разворачивается в 1957 году, когда советские войска только что покинули Вену, и город погрузился в свою обычную жизнь: все происходило, как будто бы ничего не произошло. Преступники всех мастей возвращаются к своим на время оставленным занятиям, однако по привычке держат ухо востро, чтобы не попасть в поле зрения к следователям, поддерживая свои контакты, и стараясь вместе защищаться. И это благоустроенные и добропорядочные люди, те самые, которые может быть находятся рядом с тобой в партере оперы или с аппетитом едят знаменитый венский торт «Захер» в кафе, а соседним столиком, те самые, что обожают и боготворят Моцарта и томное очарование Вены. И обо всех них Адорно выносит суровый вердикт: «Триумфальная победа и поражение культуры состоит в том, что все забывается; уже толком не помнишь, а что же ты пережил, увидев фургон для ловли бездомных собак. Культура не терпит памяти, хранящейся в бессознательном Культура испытывает отвращение к воню, потому что сама дурно пахнет; ее дворец, как великолепно сказано у Брехта, построен из собачьего дерьма... То, что могло произойти там, где живы все традиции философии, искусства и просветительского знания, говорит о чем-то значительном, а не просто о том, что дух, культура не смогли познать человека и изменить его. ... После Освенцима любая культура вместе с любой ее уничижительной критикой – всего лишь мусор. В своих попытках возродиться после всего того, что произошло в ее вотчинах и не встретило сопротивления, культура окончательно превращается в идеологию, которой она потенциально и была ...» [1; С. 327].

О чем идет речь? Речь идет о шоке, который состоялся, но не был пережит, а только сокрыт, на время отнесен, купирован. Но этот шок присутствует в настоящем, в каждом «теперь», и, как отмечает Лиотар, это каждое «теперь» дает возможность возврату непережитого.

«Забытое – незабываемое»: вот формула времени-*после*. Именно в это забытое погружается то событие, которое невозможно пережить. Именно это непережитое отменяет все другие, возможные события. «Со времен Освенцима смертью называется страх; ужаснее бояться, чем умереть; страх ужаснее, чем смерть», – говорит Адорно [1; С. 331]. Этот *Ur-Angst* – первоначальный страх – то, что и не может быть пережито. Он может быть вытеснен, но не забыт, вытеснен, но не пережит. Незабываемое – не забывается, потому как забывается только пережитое. Невозможность забвения и сильнейшее травмирующее действие непережитого: память ноет, требует ослабления, анестезии, ослабления боли, отодвигая травмирующий опыт все дальше, вытесняя его на задворки памяти – в область молчания. Не помнить – значит не быть ответственным, скажет Ницше. Этот пост-травматический субъект, субъект времени-*после* оказывается распят между постоянно длящейся болью (то, что не перестает создавать боль, остается в памяти) и силой забвения, как механизма за-

щиты. Невозможность выбрать – вот что делает этого субъекта равным безумцу.

«Расследование проводится, чтобы избавить тебя от прошлого», – скажут соратники Макса. Но парадокс в том, что никакой опыт – даже опыт безумия – неспособен от него освободить. Избавление от прошлого кажется им единственным возможным исцелением в настоящем, которого нет. Профессор замечает Люции, когда обнаружит ее в квартире Макса, прикованной цепью: «Вы гонитесь за прошлым, Ваш разум обречен». Но обречен и его разум в попытке избавиться от него. *Ни то, ни другое....*

Предоставим снова слово Лилиане Кавани: «Еще одна работа на телевидении (первый мой фильм, сделанный в 1962 году) оказала влияние на мой замысел. Это был фильм-монтаж «Истории третьего рейха» Я провела несколько месяцев за монтажным столом, просматривая материалы со всего света, и увидела совершенно невероятные вещи. Гитлер и его окружение страстно обожали кино. Немцы любили снимать – и хорошо снимать – каждое событие. Мы просмотрели рулоны пленки, снятой в лагерях и на фронте, в России. Однажды мы даже прекратили просмотр, нам стало плохо. Художники XIII века, пытавшиеся изобразить ад, были просто наивны, поняли мы. Произошел безусловный прогресс в деле жестокости, настоящая эскалация жестокости. Зачем же операторы оставляли эти кадры? Чтобы их показывать? И чем больше я смотрела, тем больше убеждалась, что невозможно говорить только в терминах специфической хроники событий, чтобы понять чуму Европы, длившуюся с 1920 по 1945 год. Необходимо было пойти вглубь, провести обширное расследование, чтобы распутать клубок вины. Рассказывать словами обычной «истории» означало бы упрощать, а упрощать в этом случае значило бы пособничать» [2]. Так зачем же снимались эти километры пленки? Наш ответ – чтобы исключить перцептивный перенос. Осознание себя в ситуации фильма выключает из реальности, создает *впечатление* реальности, как бы блокирующей любое непосредственное отношение к ней.

Почти за полвека до описываемых событий Малларме удивительно точно заметит: «Когда еще наша цивилизация сможет доставить нам удовольствие, равное удовольствиям сновидений! Разве не удивительно, к примеру, что в каждом большом городе нет до сих пор клуба мечтателей, который издавал бы собственную газету, освещая происходящее с позиции грез? Реальность – не больше чем ухищрение, точка опоры посредственного разума в миражах факта, но именно за счет этого она покоится на всеобщем понимании» [4].

Вспомним, с чего начинается знакомство Макса с Люцией: Макс снимает очередь голых людей... Глаз кинокамеры выхватывает ее лицо среди сотни других и – фиксирует. Этот виртуальный образ размыкает то измерение, в котором и будет разворачиваться коллизия «палача и жертвы»: в неразличимости реальности и кинореальности. Про Макса скажут его со-

ратники: «Макс был фантазером – проводил уникальные видеосъемки под видом врача. Никто не выжил». Выжила только Лючия, поэтому увидев ее в отеле, Макс скажет: призраки обрели форму, плоть от плоти. Виртуальное измерение кинокамеры блокирует настойчивое существование реального, переключает в режим фантазии, сновидческий режим.

День вызывает у Макса стыд («Днем я испытываю стыд – поэтому я работаю ночью»), запах духов графини ассоциируется с запахом горелой жертвы, комплекс вины вызывает невроз (Ганс Фоглер, психиатр из фильма, утверждает, что комплекс вины – это нервный срыв, невроз и предлагает метод исцеления от него). Макс не может *говорить* о своем опыте. На собраниях этого странного кружка его заставляют исповедаться, чтобы изжить это прошлое, изжить комплекс вины (один говорит – другие слушают, Макс возражает – но ведь главное то, что внутри). Но Макс *не может начать говорить*.

В конгресс-зале гостиницы «Опера» бывшие товарищи по партии тренируются, стараясь выработать отсутствие страха перед лицом возможных обвинений на возможном суде. Только Макс, слабак, как полагает доктор Фоглер, капитулирует. Он, Макс, понимает, что не все так просто и что совесть его не чиста, и готов признать себя убийцей в отставке. Однако, благодаря своей ироничности, а может быть и хитрости, но в большей степени из-за страданий «больной совести» Макс становится фигурой трагической: он не изменяет своей роли, тогда как его прежние товарищи по партии начинают играть роли вполне добропорядочных господ, уважающих закон (ибо законы ведь тоже меняются). Они здоровы. «Макс болен», – констатирует доктор Фоглер.

Это и есть каталептическое сознание. Жертва не хочет забывать, мало того – возвращается на место преступления, как будто не хочет вылезать из подполья, в которое упала и которое всегда внутри ее самой. Палач, наоборот, хочет выбраться на свет, принять достойный вид. Он ищет себе оправдания в логике войны и хочет навсегда закрыть дверь в подвал, из которого он вылез. Но событие встречи с бывшей жертвой, причем жертвой живой – сработало детонатором. Отношения между палачом и жертвой вдруг обнаруживают странную динамику: вот начинается эскалация в одном из участков, и личность постепенно превращается в свою противоположность – вплоть до полной смены ролей, и все начинается сначала. Речь идет о взаимозаменяемых ролях. Вдруг обнаруживается, что они продолжают жить в роли, рожденной и разрешенной в совершенно иной исторический момент, в иной исторической обстановке. То время для них не прошло, оно длится, но уже каким-то иным образом, который не поддается выражению... Немоту открывает нам длящейся травмирующий опыт, опыт *прерванного представления о себе*, мысль с покалеченными крыльями....

Невозможность обсуждения того, что произошло – это невозможность, породившая новую литературу – литературу невозможного письма, невозможно-

го произведения, не-творения. У Адорно мы находим: «После Освенцима любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование» [1; С. 328].

Если мир как целое распался – опыт письма стал опытом безумия, который невозможно выразить в языке смыслов. Опыт не замалчивается, не впадает в молчание. Это особая форма молчания, которое имеет дело с опытом забвения. Опыт забвения проступает в молчании как форме языка. Это манифестация забвения.

Если рассказы не рассказываются, но возникает опасность того, что травмированные останутся пленниками пережитого, арестованными пережитым. И тогда невозможно переживать прошедшее как отличающееся от настоящего: «Акт воспроизведения ставит прошлое в рассказе в осовремененную дистанцию к современности, производя темпоральный разрыв» [6; С. 109]. От травматичных событий в прошлом невозможность рассказа ведет Макса и Люцию к вторичной травматизации, происходящей хронологически после времени страдания. Они не переводят при этом свой опыт в рассказ, усиливая эффект травматизации, создавая условия для фрагментации сознания. Не пережитая в рассказе история главных героев (Макс не может начать говорить на сеансах этого «подполья», Люция молчит о своем опыте на протяжении всего фильма) разрывает их сознание, фрагментируя личный опыт, нарушая взаимосвязь между различными фазами жизни. Прилив травматической темпоральности обозначает замкнутый характер невысказанного: история *как бы* повторяется, и героям не остается ничего более, как позволить другим «поставить точку». Раздается выстрел.

Травма всегда останавливает бег времени, сфабрикованный опыт прошлого не позволяет обучиться, по словам Сюзан Зонтаг, коллективной памяти, подразумевающей производство коллективного нарратива. Современный человек с его обостренной ориентацией на прошлое нуждается в такой сконструированной с помощью коллективного обучения коллективной памяти. Однако память вообще перестает производиться современным человеком, она начинает поставляться ему в готовом виде культурной индустрией [7].

Но это тема уже другого исследования...

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003.
2. Кавани Л.: <http://bookworm-e-library.blogspot.ru/2008/12/liliana-cavani-night-porter-part-1.html>
3. Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995.
4. Малларме С. Стихотворения в прозе // Верлен. Рембо. Малларме. Стихотворения. Проза. М., 1998.
5. Подорога В. Время После. Освенцим и ГУЛАГ: мыслить абсолютное Зло. М., 2013.
6. Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009.
7. Ямпольский М.: <http://www.colta.ru/articles/specials/11589>

TRANSLIT

1. Adorno T. Negative Dialectics. M.: Scientific World, 2003.
2. Cavani L.: <http://bookworm-e-library.blogspot.ru/2008/12/liliana-cavani-night-porter-part-1.html>
3. Mallarmé S. Writings in Verse and Prose. M.: Raduga, 1995.
4. Mallarmé S. Poems in Prose // Verlaine. Rimbaud. Mallarmé. Poems. Prose. M., 1998.
5. Podoroga V. Time After. Auschwitz and the GULAG: Thinking Absolute Evil. M., 2013.
6. Trauma: Points: Collected Articles / Eds. C. Ushakin and E. Trubina. M.: New Literary Review, 2009.
7. Yampolsky M.: <http://www.colta.ru/articles/specials/11589>